Du roman au film : *L'Enfant noir*

Koffi Anyinefa

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/14941>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.14941

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2005

Pagination : 240-255

ISBN : 978-2-7132-2047-0

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Koffi Anyinefa, « Du roman au film : *L'Enfant noir* », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 177 | 2005, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 21 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/14941> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.14941>

Cet article est disponible en ligne à l'adresse :

http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=CEA&ID_NUMPUBLIE=CEA_177&ID_ARTICLE=CEA_177_0240

Du roman au film : L'Enfant noir

par Koffi ANYINEFA

| Editions de l'EHESS | *Cahiers d'études africaines*

2005/1 - 177

ISSN 0008-0055 | ISBN 2713220475 | pages 240 à 255

Pour citer cet article :

—Anyinefa K., Du roman au film : L'Enfant noir, *Cahiers d'études africaines* 2005/ 1, 177, p. 240-255.

Distribution électronique Cairn pour Editions de l'EHESS .

© Editions de l'EHESS . Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Koffi Anyinefa

Du roman au film : *L'Enfant noir*

L'adaptation filmique du texte littéraire n'est pas un phénomène inconnu dans le champ culturel francophone africain. L'écrivain et cinéaste sénégalais Sembène Ousmane s'est illustré dans cette pratique avec des œuvres comme *La Noire de...* et *Xala*. Il a même tenté l'aventure inverse, c'est-à-dire l'adaptation romanesque d'un film avec *Gelwaar* (film 1992 ; roman 1996). Il y a eu aussi, cas tout à fait unique, la quadruple adaptation de *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane (Vieyra 1961 ; Champreux 1984 ; Jules-Rosette 1991 ; Gomis 2000).

Cependant, il faut reconnaître que l'adaptation de textes « classiques » est plutôt limitée, surtout lorsqu'on sait l'essor qu'a connu le cinéma africain ces deux dernières décennies. Il est intéressant de se demander pourquoi. Les textes « classiques » se prêteraient-ils peut-être mal au médium filmique, seraient-ils peu dramatiques pour faire étoffe filmique et intéresser les producteurs et le public ? Il ne faut pas oublier que l'industrie du film, beaucoup plus que celle du livre, est tributaire de considérations économiques.

La rareté des adaptations de textes classiques peut s'expliquer autrement : c'est que chacun des médiums impliqués, le texte littéraire et le film, jouit d'une autonomie très grande du fait des conditions mêmes de leur production et de leur réception. Comme le suggère George Bluestone (1971 : viii) :

« The governing conventions of each medium are [...] conditioned by different origins, different audiences, different modes of production [...]. The reputable novel, generally speaking, has been supported by a small, literate audience, has been produced by an individual writer [...]. The film, on the other hand, has been supported by a mass audience, produced co-operatively under industrial conditions [...]. These developments have reinforced rather than vitiated the autonomy of each medium. »

Cette autonomisation du roman et du film est même plus marquée dans le champ culturel francophone africain où une idéologie différente les anime. Le texte littéraire est « francophone » (de langue française) par définition alors que le film peut, à sa guise, faire utilisation de la langue de l'ancien colonisateur ou de langues africaines, ou bien même des deux à la fois. Ces derniers temps, la priorité semble être accordée aux langues africaines. Cette situation linguistique différente détermine le public que

visent respectivement les deux médiums. Le français étant numériquement minoritaire, le texte littéraire est destiné avant tout à une élite francophone tandis que le film en langues africaines vise un public beaucoup plus large. Pour des médiums qui se sont très souvent compris en termes d'utilité pédagogique, le film semblerait, dans ce contexte, l'emporter théoriquement sur la littérature¹. À ce propos, Sembène Ousmane a déclaré :

« Quand je me suis rendu compte qu'en raison de l'analphabétisme qui sévit dans mon pays, je ne pourrais jamais atteindre les masses par mes livres, j'ai décidé de traiter dans mes films les problèmes qui se posent à mon peuple. Ce que je veux, c'est me servir du cinéma comme moyen d'action politique, sans pour autant verser dans "le cinéma de pancartes". Il faut que tout en ayant des vertus didactiques, le cinéma reste un spectacle populaire » (Guy Hennebelle, cité dans Tcheuyap 2002 : 27-28).

C'est dans ce passage des langues héritées de la colonisation aux langues africaines que certains théoriciens et critiques envisagent l'indépendance culturelle de l'Afrique, voire l'expression de sa véritable authenticité (le cas d'un Ngugi Wa Thiong'o qui n'écrit plus qu'en gikuyu, sa langue maternelle, ou celui d'un Sembène Ousmane qui a abandonné sa machine à écrire pour embrasser la caméra sont bien connus). Dans ce contexte, le cinéaste africain nous est proposé comme « un griot des temps modernes » (Pfaff 1984) et le film comme une nouvelle sorte d'oralité². La question de la réception et du médium linguistique explique pour une grande part cette autonomisation respective du roman et du film. Cependant, il faut prendre en compte aussi une autre dimension du phénomène, peut-être tout aussi importante, celle de la rivalité classique entre romanciers et cinéastes dans la course à ce que Pierre Bourdieu appelle « capital symbolique ». On le voit très bien dans le champ culturel africain francophone contemporain.

Les cinéastes africains se sont, depuis, fait une belle place au soleil de la culture. Des réalisateurs confirmés comme Sembène Ousmane, Issa Ouedraogo, Cheikh Omar Sissoko, Gaston Kaboré, Djibril Diop Mambéty, etc. ont, chacun, une œuvre assez importante maintenant pour susciter l'envie

-
1. Théoriquement, parce qu'en réalité les films ne sont pas toujours largement accessibles en Afrique en raison des difficultés de promotion et de distribution.
 2. Les articles sur l'oralité dans le cinéma africain ne se comptent plus. Ils soulignent non seulement la présence régulière de ce personnage incontournable de la tradition orale qu'est le griot, mais aussi l'inspiration directe de cette tradition dans l'adaptation de ses textes et dans l'imitation de ses techniques narratives (CHAM 1982 ; DIAWARA 1996 ; PFAFF 1984 ; UKADIKE 1994). D'ailleurs, les cinéastes eux-mêmes, en se comparant aux griots (Sembène dans PFAFF 1984 : 29), donnent aux critiques le bois pour leur feu. La quête des affinités structurelles et esthétiques entre la culture orale et le film trahit la volonté tenace d'africaniser un médium considéré « étranger » au continent. Dans ce sens, la démarche rappelle évidemment celle qui a été (et est encore) tentée pour le texte littéraire francophone africain, et dont Mohamadou Kane a produit l'exemple le plus connu.

des écrivains. En outre, le cinéma fait désormais grande concurrence à la littérature auprès du public aussi bien populaire qu'académique. Le Festival panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou (FESPACO) est le plus grand festival culturel de tout le continent. Il est même significatif que Sembène Ousmane, « le père du cinéma africain », comme on le surnomme souvent, ait abandonné la littérature pour le film, ce qui semble octroyer plus d'aura à ce dernier. Pour un cinéaste africain donc, adapter le texte d'un auteur africain d'une certaine renommée revient à hypothéquer sa propre créativité. Il est intéressant d'observer que les adaptations de cinéastes africains les plus connues (exceptées évidemment celles de Sembène Ousmane qui a adapté ses propres textes) sont celles de textes non africains : les Sénégalais Djibril Diop Mambéty et Joseph Gaï Ramaka se sont tournés respectivement vers un texte suisse, *Der Besuch der alten Dame* de Friedrich Dürrenmatt, et un texte français, *Carmen* de Prosper Mérimée, pour *Hyènes* (1992) et *Karmen Gei* (2001) ; le Mauritanien Med Hondo vers *Les Négriers*, une pièce du Martiniquais Daniel Boukman *West Indies* (1979) ; ou que, dans le même ordre d'idées, c'est le Français Laurent Chevallier qui a adapté *L'Enfant noir* de Camara Laye³. Les cinéastes africains auraient-il peur du texte classique africain ? Il ne s'agit pas de limiter les horizons textuels des cinéastes africains, mais la question est digne d'être posée.

Dans un article de la revue *Africultures* sur la question du passage de l'écrit à l'écran en Afrique francophone, Olivier Barlet (2003) fait le compte rendu d'une réunion entre un groupe d'écrivains et de réalisateurs à la troisième édition du festival « Étonnants Voyageurs » de Bamako. Apparemment, la volonté de travailler ensemble est grande (Barlet mentionne deux rencontres : l'une au milieu des années 1980 à Ouagadougou et l'autre à Paris dans les années 1990)⁴, mais connaît des difficultés de plusieurs ordres : la faible production de films obligeant les cinéastes à se concentrer sur ce qu'ils ont eux-mêmes à dire ; la quasi absence de forums de rencontre ; la difficulté de s'assurer les droits du texte à adapter, sans compter une inquiétude des cinéastes de ne pas pouvoir être à la hauteur de l'adaptation, une sorte de révérence quelconque face au texte littéraire classique.

3. Quoique le texte adapté ne soit pas littéraire à proprement parler, on pourrait aussi mentionner *La Genèse* de Cheick Omar SISSOKO (1999) qui est une adaptation des chapitres 23 à 37 du premier livre de la Bible.

4. Notons par ailleurs que dans le « texte de base » du séminaire sur « Le rôle du cinéaste africain dans l'éveil d'une conscience de civilisation noire », la Société africaine de Civilisation proclamait : « La coopération entre l'écrivain noir et le cinéaste doit trouver son expression vivante dans la production cinématographique. Des films directement inspirés par des œuvres littéraires africaines sont contenus comme des promesses dans notre patrimoine littéraire déjà riche et varié. Le cinéma africain alors, évitant le divorce avec la créativité littéraire, évitera par-là même de s'enfermer dans l'isolement, en marge de l'activité de création romanesque et littéraire », *PRÉSENCE AFRICAINE* (1974 :10).

Ainsi s'explique la rareté de l'adaptation filmique du texte classique littéraire en Afrique francophone. Toutefois, il faut noter que la pratique de l'adaptation du texte littéraire devient courante⁵. Mais les difficultés structurelles de distribution et de promotion inhérentes à l'industrie du cinéma africain empêchent très souvent l'accès à ces films, encore faut-il connaître leur existence. C'est pourquoi les succès de diffusion relatifs de certaines adaptations d'œuvres littéraires africaines constituent un événement culturel en soi et sont de ce fait dignes d'être étudiés. C'est le cas de *L'Enfant noir* de Laurent Chevallier.

Les études récentes sur l'adaptation mettent en garde contre la « chimère de la fidélité » (« *the chimera of fidelity* ») (Stam cité dans Naremore 2000 : 54) dont sont souvent victimes les critiques dans leur discussion du film et du texte littéraire sur lequel se base celui-là, pour décréter de la supériorité de celui-ci. Évidemment, une adaptation n'est pas un décalque, et évoquer le concept de fidélité comme critère critique est des plus problématiques. Robert Stam (2000 : 63), glosant sur la signification du concept de l'adaptation, écrit :

« In fact, adaptation theory has available a whole constellation of tropes — translation, reading, dialogization, cannibalization, transmutation, transfiguration, and signifying — each of which sheds light on a different dimension of adaptation. For example, the trope of adaptation as a “reading” of the source novel — a reading that is inevitably partial, personal, and conjectural — suggests that just as any text can generate an infinity of readings, so any novel can generate any number of adaptations. »

Pris dans ce sens, une adaptation est donc une lecture particulière d'un texte donné ; de ce fait, elle est à considérer à part entière pour elle-même. Cependant, la comparaison avec le texte adapté ne peut pas être évitée : l'adaptation elle-même appelle inmanquablement cette comparaison, du fait du lien intertextuel qu'elle établit ainsi. Comme l'écrit DeWitt Bodeen (cité dans McFarlane 1996 : 7), « adapting literary works to films is, without a doubt, a creative undertaking, but the task requires a kind of selective interpretation, along with the ability to recreate and sustain an established mood ».

Disons le tout de suite : le film de Laurent Chevallier n'est pas d'une grande réussite. Il a été incapable justement de recréer le ton nostalgique si caractéristique du roman. Dans ce qui suit, il ne s'agira donc pas de décerner un certificat de fidélité au film de Chevallier, mais de montrer en quoi réside sa faiblesse esthétique non seulement par rapport au roman dont il s'inspire, mais aussi du point de vue purement filmique.

L'Enfant noir « s'inspire librement du récit autobiographique *L'Enfant noir* écrit par Camara Laye en 1953 », lit-on en incrusté au début du film.

5. Dans son article, BARLET (2003) suggère une vingtaine d'adaptations. Voir « Annexe » en fin d'article pour une liste plus ou moins complète de ces adaptations.

En effet, l'adaptation est *très* libre, au point que ceux qui y cherchent le souvenir de leur lecture du roman peuvent éprouver une certaine déception.

Dans ce film, ce n'est ni la vie du petit Laye ni son époque qui sont représentées, mais celles de Baba Camara, neveu réel de Camara Laye. Baba, comme son oncle dans le roman, vit à Kouroussa avec son père Madou, garagiste, et sa mère Kouda, deux personnages qui ont conservé certaines qualités de leurs modèles romanesques : Madou est le meilleur garagiste de Kouroussa comme le père de Laye en était le meilleur bijoutier, et Kouda, la plus douce et la plus belle des mères de Kouroussa, comme Dâman à qui Camara Laye dédie son texte. C'est lorsque son père décide de l'envoyer continuer ses études à Conakry que commence pour Baba le chemin de l'exil, non seulement géographique, mais surtout social et psychologique.

Comme on le voit, Chevallier a conservé la charpente du récit de Camara Laye en reprenant ici son plus grand thème : la séparation physique et émotionnelle du monde d'origine provoquée par l'école française et la « modernité » qu'elle implique, mais avec cette grande différence première qu'il le transpose dans la Guinée d'aujourd'hui, une génération plus tard. Du fait de cette projection dans le futur, *L'Enfant noir* (le film) s'apparenterait à une « analogie » du roman, selon les catégories proposées par Geoffrey Wagner (1975 : 226) dans *The Novel and the Cinema*⁶.

Les personnages principaux sont plus ou moins analogues dans le roman et le film (en plus du père et de la mère, nous avons l'oncle Moussa et la petite amie Marie, tous les deux à Conakry). Les lieux les plus importants, Kouroussa et Conakry ont été aussi conservés. Cependant, il faut souligner la disparition de Tindican, l'arrière-pays dans le roman, le lieu le moins touché par la « modernité » (occidentale). C'est là, sous la protection de sa grand-mère que le jeune Laye découvre les petits plaisirs de la nature et les valeurs communautaires qu'il évoque si admirablement dans son roman. Tindican s'opposait à Kouroussa, déjà quelque peu moderne. On se rappelle bien que les rails, signes de la modernité, sur lesquels les serpents prenaient leur bain de soleil dans les premières pages du roman passaient à proximité de la maison du père de Laye à Kouroussa ! Si Laye entreprend son voyage à Conakry sur ces mêmes rails, son neveu, lui, le fera en « taxi-brousse ».

J'évoque ces différences, non pour montrer dans quelle mesure le film est resté fidèle au texte, mais pour mieux évaluer le film. À la disparition de Tindican, il faut ajouter celle de Paris qui n'est certes pas vécue réellement dans le roman, mais qui constitue l'étape finale sur l'itinéraire de l'exil progressif de Laye. L'exil de Baba se termine à Conakry et, dans le film, le voyage hors des frontières guinéennes reste tout à fait hypothétique

6. WAGNER (1975 : 219-231) identifie au total trois types d'adaptation, les deux autres étant *la transposition* (le texte original est directement rendu à l'écran presque sans changement) et *le commentaire* (ici, il y a altération plus ou moins consciente du texte pour des raisons idéologiques).

pour Baba (c'est l'oncle qui lui fait miroiter cette possibilité à la vue des bateaux en rade dans le port de Conakry).

La disparition de ces deux lieux hautement symboliques que sont Tindican et Paris enlève en grande partie à ce film le caractère émotionnel que nous connaissons au roman. En renonçant à ces lieux, Chevallier raccourcit aussi bien symboliquement que spatialement l'itinéraire de l'exil, le rendant de ce fait moins douloureux. Lorsqu'il part pour Conakry, la séparation entre Baba et ses parents est émouvante, certes, mais elle n'a pas la teneur émotionnelle de cette même séparation dans le roman. Le voyage de Baba à Conakry semble ainsi moins angoissant, et d'ailleurs il est moins riche en péripéties que celui que raconte son oncle dans le roman. Qui plus est, le père et la mère de Laye sont tout à fait conscients de l'exil progressif et inéluctable auquel s'abandonne l'enfant et dans lequel Paris constitue le point le plus éloigné : « J'ai peur, j'ai bien peur petit [dit le père, dès le début du roman] que tu ne me fréquentes jamais assez. Tu vas à l'école et, un jour, tu quitteras cette école pour une plus grande. Tu me quitteras, petit... » (Camara 1984 : 20). En écho à ces déclarations du père, nous avons, filtrées par la conscience de l'enfant, ces pensées de la mère à la fin du texte lorsque le père et le fils viennent lui annoncer le départ de celui-ci pour la France :

« Mais à présent elle savait que je partirais et qu'elle ne pourrait pas empêcher mon départ, que rien ne pourrait l'empêcher ; sans doute l'avait-elle compris dès que nous étions venus à elle : oui, elle avait dû voir cet engrenage qui, de l'école de Kouroussa, conduisait à Conakry et aboutissait en France [...]. Elle avait dû regarder tourner l'engrenage : cette roue-ci et cette roue-là d'abord, et puis cette troisième, et puis d'autres roues encore, beaucoup d'autres roues peut-être que personne ne voyait. Et qu'eût-on fait pour empêcher cet engrenage de tourner ? On ne pouvait que le regarder tourner, regarder le destin tourner : mon destin était que je parte ! » (Camara 1984 : 218).

Laye lui-même est aussi profondément conscient de cet exil. Par exemple, après la conversation sur le petit serpent noir, « génie de la race », et dans laquelle le père avait exprimé ses craintes à propos de l'éloignement de son enfant, ce dernier lui-même médite : « Est-ce que moi aussi, un jour, je converserai de cette sorte ? Mais non : je continuai d'aller à l'école ! Pourtant j'aurais voulu, j'aurais tant voulu poser à mon tour ma main sur le serpent, comprendre, écouter à mon tour ce frémissement, mais j'ignorais comment le serpent eût accueilli ma main et je ne pensais pas qu'il eût maintenant rien à me confier jamais... » (Camara 1984 : 23).

Judith Cochrane (1980 : 82) analyse bien le sentiment d'exil de ce monde que ressent Camara Laye en écrivant : « The reader's awareness of this sense of separateness is reinforced by the dual and sometimes triple perspective used by Laye to present his material. The primary viewpoint is that of the young child and adolescent boy but it is constantly being modified and qualified by the viewpoints of the mature Laye reflecting on his

childhood and of Laye, the detached observer, attempting to view the traditional life of Guinea from the position of the outsider. » Ce sentiment de perte, cette nostalgie du « royaume de l'enfance » n'a pas pu être transposée à l'écran par le cinéaste.

Chevallier a donc gardé du roman ce que Roland Barthes (1981 : 16), dans son « Introduction à l'analyse structurale des récits », nomme « fonctions cardinales » ou « noyaux », éléments structurels « qu'on ne peut supprimer sans altérer l'histoire ». Dans ce sens, l'histoire du film est analogue à celle du roman. La grande différence, comme on l'a vu entre le film et le roman, intervient au niveau des *indices*, c'est-à-dire au niveau de ces éléments structurels « renvoyant à un caractère [des personnages], à un sentiment, à une atmosphère [...], à une philosophie et des *informations* qui servent à identifier, à situer dans le temps et dans l'espace » (*ibid.*, ses italiques).

L'échec relatif de ce film tient non seulement à cette faiblesse des indices qui font la force du roman de Laye, mais aussi à la subjectivité peu affirmée du personnage principal. Certes, le point de vue adopté par le film est celui de Baba, ce que souligne aussi la « voix juxta-diégétique »⁷. Mais comme le dit très bien McFarlane (1996 : 18) :

« [i]n a sense, all films are omniscient : even when they employ a voice-over technique as a means of simulating the first person novelistic approach, the viewer is aware [...] of a level of objectivity in what is shown, which may include what the protagonist sees but cannot help including a great deal else as well. »

C'est en effet le sentiment que nous avons en regardant *L'Enfant noir*. La voix juxta-diégétique revient ponctuellement dans le film, mais elle assume très peu la narration, et laisse de fait la place à la caméra qui « montre » la vie de Baba, moins d'un point de vue subjectif comme veut nous le faire croire cette voix juxta-diégétique, que d'un point de vue plutôt objectif. C'est ce que suggère aussi l'utilisation abondante de plans de petit ensemble, le plan considéré comme le plus objectif du texte filmique. J'ai déjà souligné la faiblesse des indices dans ce film : il n'y a aucune atmosphère particulière, ni un développement de la psychologie des personnages. *L'Enfant noir* est un film tout à fait transparent, dans ce sens qu'il se déroule sans grandes complications, sans surprises. Il ressemble à un documentaire⁸ :

7. D'après l'expression proposée par Christian METZ (1991 : 142). Ici, « le personnage est diégétique, mais la voix, comme voix, ne l'est pas tout à fait car on ne montre pas le narrateur dans l'art de raconter [...]. Cette voix [...] permet à un personnage de la diégèse d'en sortir tout en y restant ».

8. Le genre du documentaire est plutôt difficile à déterminer ; sa qualité de non-fiction est de plus en plus remise en question aujourd'hui. Cependant, les quatre fonctions que propose Michael Renov comme celles du genre (a. enregistrer, révéler, préserver ; b. persuader, promouvoir ; c. analyser et interroger ; d. exprimer) ne peuvent que s'appliquer superficiellement à ce film. J'essaierai de proposer ici d'autres éléments pertinents pour la lecture de ce film comme documentaire.

non seulement les prises de vue, les positions de la caméra rappellent le genre, mais aussi cette voix juxta-diégétique de Baba s'apparente plutôt à une « *voice-over* » de commentateur⁹.

Cela n'est guère surprenant lorsqu'on sait que Chevallier a réalisé une vingtaine de documentaires, notamment *Djembefola* (1991), un film, qui raconte le retour en Guinée de Mamadi Keita, un grand percussionniste. *L'Enfant noir* est son premier long métrage de fiction. Il semblerait qu'ici, Chevallier soit inconsciemment retourné à son genre de prédilection. En effet, le film donne à « voir » la vie d'un petit Guinéen d'aujourd'hui, d'abord dans son village (Kouroussa) puis dans la capitale (Conakry) en une quinzaine de séquences environ : jeux de l'enfant ; rapports sociaux avec parents et amis ; descriptions de la vie quotidienne ; travaux des habitants de Kouroussa ; pratiques religieuses et magiques ; scènes d'école ; voyage vers Conakry ; découverte de sentiments amoureux ; plaisirs citadins ; évocation des difficultés d'un foyer polygame (une nouveauté par rapport au roman)¹⁰ ; et retour éventuel à Kouroussa pendant lequel le jeune Baba prend conscience de son aliénation du lieu d'origine.

Dans ce sens, la lecture de *L'Enfant noir* que propose Chevallier dans son film ressemble à bien des égards à d'autres, soulignant le réalisme social du texte de Camara Laye ou sa valeur anthropologique¹¹. Ces lectures sociologiques ou anthropologiques sont d'ailleurs pertinentes puisque le texte de Camara Laye est un récit autobiographique, donc, par définition, représentation d'un vécu réel, et constitué dans sa plus grande partie de descriptions de la vie quotidienne à Kouroussa et Tindican. C'est grâce à l'écriture autobiographique revisitant cette vie révolue que le récit sort de la référentialité banale et gagne en littérarité par un style injectant au texte une angoisse existentielle, une mélancolie dont rien ne transpire dans le film.

Comme le dit McFarlane (1996 : 26), « [t]he film version of a novel may retain all the major cardinal functions of a novel, all its chief character functions, its most important psychological patterns, and yet, at both the micro- and the macro-levels of articulation, set up in the viewer acquainted with the novel quite different responses ». J'accepte que ma lecture du film de Chevallier soit grandement tributaire de ma connaissance du texte de Camara Laye et de sa place dans le canon littéraire africain (donc de sa

9. D'ailleurs cette voix semble ne pas appartenir au personnage. Elle est en décalage avec ses dialogues en ceci que la diction ici est plus fluide et qu'elle est plus élaborée que ceux-là, simples (c'est à peine si le personnage dit plus de trois mots en français), voire naïfs. Il faut dire que Baba, en tant que héros de ce film, est très peu articulé. Est-ce dû au fait qu'il parle à peine le français pendant le tournage du film ? (Cf. l'interview de Chevallier dans *LE FRANCE* [s. d.]).

10. Dans le roman, Mamadou, l'oncle de Laye est aussi polygame. Mais, contrairement au film, cette situation matrimoniale est exempte de conflit et plutôt empreinte d'harmonie. On pense immanquablement ici à *Une si longue lettre* de Mariama Bâ (1979) comme intertexte possible à cette séquence du film.

11. Pour une lecture anthropologique de ce texte, voir par exemple C. MILLER (1990) et J. BOURGEACQ (1984).

réception générale). Cependant, ce à quoi je veux en venir ici est que même si les structures narratives cardinales du roman sont facilement transférables et que l'énonciation (les indices) ne l'est pas (du fait des systèmes de signification divergents entre le film et le roman) comme le propose McFarlane, Chevallier aurait pu recourir à des systèmes de signification propres au film pour exprimer cet aspect émotionnel du roman.

On peut déplorer par exemple que l'épisode du petit serpent noir, ceux de Kondén Diara et de la circoncision n'aient pas été mieux rendus, ne serait-ce qu'en les présentant comme des *flash-backs* véritables ainsi que le genre filmique sait si bien le faire, à travers la technique du fondu au noir ou enchaîné, ou même par le changement de couleurs. Dans le film, ces épisodes situés dans le passé ne se différencient guère cinématographiquement des autres et perdent de leur puissance évocatrice et symbolique en étant narrés par les personnages de la génération du père de Baba qui les ont vécus¹².

Chevallier a peut-être choisi délibérément de ne pas s'attarder sur cet aspect émotionnel capital du livre — créé après tout par le style propre à Camara Laye. L'exil psychologique et physique qu'a connu Camara Laye ne se ressent probablement plus de la sorte aujourd'hui. L'intention de Chevallier était peut-être de suggérer que cette Afrique que l'écrivain sentait disparaître a en effet bien disparu, ou a changé : les garagistes ont remplacé les forgerons-bijoutiers comme ce groupe militaire de femmes musiciennes, les « Sirènes de la Capitale », ont remplacé les griots. Il est intéressant de noter que les épisodes les plus célèbres du roman, notamment relatifs au petit serpent noir, à la nuit de Kondén Diara et à la circoncision, sont racontés respectivement par le père Madou, l'oncle Moussa et un médecin (nouveau personnage dans le film), ce qui les relègue à un passé révolu, non seulement aux yeux du spectateur, mais aussi à ceux de Baba à qui il sont narrés, et qui les écoute, fasciné, comme des histoires d'un autre âge.

Ce film, finalement, ne fait pas le même effet que le roman. Le plaisir anticipé du spectateur (qui connaît le texte) suscité par les rapports intertextuels que suggérerait le titre du film est déçu. Évidemment, on ne trouve jamais totalement dans un film le texte qui lui a servi de base, mais l'adaptation de Chevallier est par trop « libre » pour justifier l'emprunt de son titre au roman. Certes, l'histoire que racontent le roman et le film est celle d'un petit Africain entrant en contact avec l'école française. Mais ce qui distingue le roman, ce sont justement ses qualités émotionnelles, sa puissance d'évocation.

Pour montrer de façon plus évidente la difficulté de ce film à susciter les émotions, il n'y a qu'à étudier les deux dernières séquences du film, celles où est montré de manière la plus concrète l'exil de Baba.

12. Un de ces épisodes, celui de la circoncision, est même narré sur le mode burlesque, contrairement à l'angoisse intense que le même événement suscite chez le jeune Laye dans le roman.

Au réveil de sa première nuit passée à Kouroussa après son retour de Conakry, Baba va rendre visite à son père dans ses appartements. Pendant la conversation qui se noue entre le père et le fils, la mise en scène nous suggère bien les différences entre Baba et son milieu dans lequel il détonne surtout par ses habits et sa coupe de cheveux. Dans cette séquence, c'est plutôt le père, dans un quasi-soliloque, qui craint l'exil du fils. À aucun moment, Baba lui-même n'exprime ce sentiment. Il ne fait qu'acquiescer au discours du père. Même si ici nous avons des gros plans qui saisissent la réaction des personnages, il n'y a rien de dramatique, d'émotionnel sur leurs visages¹³. Un fondu enchaîné marque structurellement la fin de cette séquence.

Nous changeons alors de scène pour retrouver Baba au bord du fleuve, où, du haut du pont qui le surplombe, il regarde en spectateur ses anciens amis qui se baignent joyeusement en bas. Il ne les rejoint pas. La conscience si profonde de l'exil dans le roman est à peine obtenue lorsque, dans un plan fixe, Baba s'éloigne sur les rails du pont, une scène qui peut rappeler la sensation qu'éprouve Laye lorsque le plan du métro parisien lui gonfle la poche à la fin du roman. Pour pallier l'incapacité à mieux souligner cette dimension douloureuse de l'expérience de l'enfant, Chevallier fait recours à une citation du roman qui apparaît en incrustation : « Nous prenons tous un jour ce chemin qui n'est jamais que le chemin momentané de notre exil. »

La signification du film se trouve probablement ailleurs, dans le hors film. En parlant de sa genèse, Chevallier confie ceci dans une interview :

« Je me suis rendu au village de Kouroussa, à 500 kilomètres de Conakry, pour voir les lieux où avait vécu Camara Laye, me renseigner sur la façon de vivre à l'époque et ce qui avait changé. Là-bas, j'ai rencontré la famille de l'écrivain. Camara Laye était l'aîné de sept frères et, à ce titre, avait pu quitter le village. Mais ses frères y vivent encore. Au total, sa famille représente environ deux cents personnes. J'ai commencé par leur expliquer ce que je voulais faire. Puis, je leur ai projeté *Djembefolo*, le premier film que j'avais tourné en Guinée. À partir de là, tout s'est déclenché : non seulement ils étaient prêts à m'aider, mais ils voulaient être les acteurs de leur propre histoire. [...] »

La famille de Camara Laye m'a dit : "Tu peux aller voir ailleurs, mais ton film sera imparfait, parce que l'enfant noir, c'est un Camara, et il faut un Camara pour jouer le rôle" » (Interview, *Le France*).

Chevallier a probablement compromis la qualité esthétique de son film en acceptant de le faire jouer par des amateurs qui découvrent à cette occasion l'art du film. Ce pacte entre la famille Camara et le cinéaste souligne en fait la nature « documentaire » de ce film : cette histoire « appartient » aux Camara et ne pourrait être que représentée par eux. La frontière entre la fiction (le texte et le film) et la vie de Camara Laye (et celle des siens aussi) est abrogée. Chevallier lui-même semble souscrire à cette fusion pour

13. Les acteurs ne sont pas des professionnels, ce qui pourrait expliquer ce manque d'expressivité.

le moins problématique de la fiction (texte ou film) et de la réalité puisqu'il introduit d'abord les Camara à son documentaire *Djembefola*. En tout cas on peut se demander si les Camara comprennent ce film comme une fiction¹⁴. Entre-temps, Chevallier a produit un autre documentaire, *Circus Baobab* (2000), avec la Troupe acrobatique de Guinée. Ce pays est devenu ainsi un de ses sujets de prédilection pour ses documentaires. Cette œuvre « guinéenne », dans laquelle il faut inclure *L'Enfant noir*, étant dominée par le documentaire, il n'est pas erroné de traiter ce film de fiction de la sorte, du moins comme un docu-fiction¹⁵.

On peut, par ailleurs, croire que Chevallier cherchait, à travers le choix de ses acteurs, à réhabiliter la mémoire d'un écrivain tombé en disgrâce devant le président Sékou Touré et son régime d'alors, et mort en exil. Cet exil que redoutait Camara Laye en quelque sorte dans les pages de son livre prend les allures d'une effroyable prophétie. Chevallier précise bien cette volonté au début de son film : « 15 ans après la mort de l'écrivain, la famille Camara a voulu revivre et interpréter cette histoire [*L'Enfant noir*] transposée pour le cinéma dans la Guinée d'aujourd'hui », lit-on en incrusté. La signification de ce film serait-elle alors politique ? Même dans ce cas, il faut dire que cette volonté politique est timide.

Dans la scène où Baba est présenté comme le neveu de Camara Laye à ses nouveaux camarades de classe à Conakry, le directeur demande à ceux-ci s'ils connaissent l'illustre oncle et combien ont lu *L'Enfant noir*. Seules quelques mains se lèvent. Apparemment, ces petits Guinéens ne connaissent ni l'auteur ni son texte.

À part ce bref épisode de classe, l'évocation de l'auteur et de son œuvre ne se fait qu'à partir de quelques photos montrées à Baba par son père avant son départ à Conakry. Baba, en quelque sorte, suit le même itinéraire que son oncle. Mais cela n'explique pas que Chevallier n'ait pas dédié plus d'espace filmique à l'auteur. Il a manqué là l'occasion de donner quelques renseignements sur Camara Laye, sur la fin de sa vie en exil, voire sur ses déboires avec le régime Sékou Touré, ou même de parler de l'importance du roman. Dans *Djembefola*, son documentaire sur le percussionniste guinéen Mamadi Keita, il y a quand même quelques critiques du régime de Sékou

14. Vu la popularité de ce texte dans les programmes universitaires et scolaires en France et aux États-Unis, notamment pour ses qualités de témoignage sur un vécu réel, il va de soi que ce film constitue un beau complément au texte. Par ailleurs, ce film semble avoir un autre but purement utilitaire. Une recherche rapide sur internet indique qu'il a été adopté par plusieurs établissements scolaires en France pour l'initiation au film. D'ailleurs, on y trouve un dossier pédagogique rédigé par Yves Bon et Philippe Quaillet pour compléter une cassette-vidéo, « À propos de *L'Enfant noir* ».

15. J'aimerais attirer l'attention ici sur un autre film guinéen, *Allah Tantou* (1991) dans lequel David Achkar reconstitue l'itinéraire politique de son père qui a péri dans les prisons de Sékou Touré. Le régisseur joue lui-même son père. Cependant, ce film est avant tout donné à regarder comme un documentaire, qui, toutefois, accorde une place importante à la fiction.

Touré. Pourquoi Chevallier n'a-t-il pas tenté la même chose ici ? S'était-il refusé de « politiser » ce film ?

À quoi bon réveiller les vieux démons de la politique si on pouvait retenir la qualité universelle du texte, le détacher de la vie de son auteur ? Il ne faut pas oublier non plus que ce film a été co-produit par l'« Office national du Cinéma de la République de Guinée ».

À quoi bon donc revenir sur ce passé douloureux de la Guinée de Sékou Touré, ne serait-ce qu'en évoquant dans ce film le sort qui fut celui de Camara Laye ? C'est dans ce contexte que ce film peut se concevoir comme un retour symbolique de Camara Laye au pays natal. Mais sur le plan artistique, ce film de Chevallier n'est pas réussi. Il y a eu, dans un autre champ culturel francophone, l'antillais notamment, une expérience plus belle, celle de *La Rue cases-nègres* de Joseph Zobel (1974), adapté par Euzhan Palcy. On pourrait avancer, justement en référence à Palcy, que Chevallier n'avait pas la maîtrise suffisante de son sujet, ou tout simplement qu'il a été incapable de s'identifier à celui-ci. Aurait-il pu en être autrement ? Sans vouloir suggérer une incapacité des artistes de tous bords à s'identifier à une expérience « autre », je crois qu'un Africain aurait esthétiquement mieux réussi l'adaptation de ce classique littéraire qu'est *L'Enfant noir*. Mais faudrait-il encore que le cinéaste africain s'intéressât au texte classique africain.

Département de français Haverford College, Pennsylvanie, États-Unis.

BIBLIOGRAPHIE

BÂ, M.

1979 *Une si longue lettre*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines.

BARLET, O.

2003 « Étonnant scénario à Bamako : Littérature et cinéma en confrontation étonnée » [http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=2778].

BARTHES, R.

1981 [1966] « Introduction à l'analyse structurale des récits », *L'Analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil : 7-33.

BLUESTONE, G.

1971 *Novels Into Film*, Berkeley, University of California Press.

BOUKMAN, D.

1978 *Les Négriers*, Paris, L'Harmattan.

BOURGEACQ, J.

1984 *L'Enfant noir de Camara Laye : Sous le signe de l'éternel retour*, Sherbrooke, Éditions Naaman.

CAMARA, L.

1984 [1953] *L'Enfant noir*, Paris, Press Pocket.

CHAM, M.

1982 « Ousmane Sembène and the Aesthetics of African Oral Tradition », *Africana Journal*, 13 (1-4) : 24-40.

CINÉMACTION

2003 « Cinémas africains, une oasis dans le désert ? », numéro spécial (106).

COCHRANE, J.

1980 « "The African Child" : A Vibration of the Soul », *Ariel*, 11 (2) : 81-91.

DIAWARA, M.

1996 « Popular Culture and Oral Traditions in African Film », in Imruh BAKARI & Mbye B. CHAM (eds.), *African Experiences of Cinema*, London, British Film Institute : 209-218.

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

s.d. *L'Enfant noir* [www.frenchfilm.vcu.edu/pbs/2001/lenfantnoirD.pdf].

DÜRRENMATT, F.

1956 *Der Besuch der alten Dame*, Zürich, Verlag der Arche.

FESTIVAL DU FILM PANAFRICAIN DE OUAGADOUGOU *et al.*

2000 *Les Cinémas d'Afrique. Dictionnaire*, Paris, Karthala-ATM.

LE FRANCE

s.d. *Interview avec Laurent Chevallier* [www.abc-lefrance.com/fiches/enfantnoir.pdf].

KANE, M.

1982 *Roman africain et tradition*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines.

McFARLANE, B.

1996 *Novel to Film : An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon Press.

MÉRIMÉE, P.

1999 [1845] *Carmen*, Paris, Larousse-Bordas.

METZ, C.

1991 *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Meridiens-Klincksieck.

MILLER, C. L.

1990 *Theories of Africans : Francophone Literature and Anthropology in Africa*, Chicago, The Chicago University Press.

NAREMORE, J. (ed.).

2000 *Film Adaptation*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press.

PFAFF, F.

1984 *The Cinema of Sembène Ousmane, A Pioneer of African Cinema*, Westport, Conn., Greenwood Press.

PRÉSENCE AFRICAINE 90 (1974).

PRÉSENCE FRANCOPHONE

2001 « Littérature et cinéma en Afrique francophone », numéro spécial, 57.

RENOV, M.

1993 « Toward a Poetics of Documentary », *Theorizing Documentary*, New York, Routledge : 12-36.

SEMBÈNE, O.

1962 *La Noire de...*, nouvelle, in *Voltaïque*, Paris, Présence Africaine.

1973 *Xala*, Paris, Présence Africaine.

1996 *Gelwaar*, Paris, Présence Africaine.

STAM, R.

2000 « Beyond Fidelity : The Dialogics of Adaptation », in James NAREMORE (ed.), *Film Adaptation*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press : 54-76.

TCHEUYAP, A.

2002 « Des mots aux images : Littérature et cinéma en Afrique francophone », *Notre Librairie*, 149 : 24-29.

UKADIKE, Nwachukwu Frank.

1994 « Oral Tradition and the Aesthetics of Black African Cinema », *Black African Cinema*, Berkeley, University of California Press : 201-222.

WAGNER, G.

1975 *The Novel and the Cinema*, Cranbury, NJ, Associated University Press.

ZOBEL, J.

1974 [1950] *La Rue Cases-Nègres*, Paris, Présence Africaine.

FILMOGRAPHIE

ACHKAR, D.

1991 *Allah Tantou*, Guinée/France, 62'.

CHAMPREUX, J.

1984 *L'Aventure ambiguë*, Les films du sabre, France, 91'.

CHEVALLIER, L.

1991 *Djembefola*, France, 64'.

1995 *L'Enfant noir*, France/Guinée, 92'.

2000 *Circus Baobab*, France, 100'.

GOMIS, A.

2000 *L'Afrance*, France/Sénégal, 90'.

HONDO, M.

1979 *West Indies*, France/Algérie/Mauritanie, 110'.

JULES-ROSETTE, B.

1991 *L'Aventure ambiguë*, .

MAMBÉTY, Djibril Diop.

1992 *Hyènes*, Sénégal, 110'.

PALCY, E.

1993 *Rue Cases-Nègres*, France, 103'.

RAMAKA, Joseph Gai.

2001 *Karmen Gei*, France/Canada/Sénégal, 86'.

SISSOKO, Cheick Omar.

1999 *La Genèse*, France/Mali, 102'.

VIEYRA, P.

1961 *Une Nation est née*, Sénégal, 20'.

ANNEXE :

Adaptations filmiques de textes littéraires francophones africains (entre crochets, l'auteur du texte, le titre de celui-ci lorsqu'il diffère de celui du film, et l'année de publication)

Ba Kobhio, Bassek. *Sango Malo* (1991) [Bassek Ba Kobhio (L'Harmattan, 1991)].

Champreux, Jacques. *L'Aventure ambiguë* (1984) [Cheikh Hamidou Kane (Julliard, 1961)].

Chevallier, Laurent. *L'Enfant noir* (1995) [Laye Camara (Plon, 1953)].

Delgado, Clarence Thomas. *Niiwam* (1991) [Sembène Ousmane (Présence africaine, 1987)].

Diop, Cheikh Tidiane. *Braxal* (1981) [Mariama Bâ. *Une si longue lettre* (Nouvelles éditions africaines, 1979)].

Hondo, Med. *Sarraouina* (1986) [Abdoulaye Mamani (1980)].

Jules-Rosette, Benjamin. *L'Aventure ambiguë* (1985) [Cheikh Hamidou Kane (Julliard, 1961)].

Kamba Sébastien. *La Raçon d'une alliance* (1973) [Jean Malonga. *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono* (Présence Africaine, 1954)].

Kamwa, Daniel.

— *Boubou cravate* (1973) [Francis Bebey. « Jimmy et l'égalité » (Éditions CLE, 1968)].

— *Notre Fille* (1980) [Guillaume Oyono M'bia. *Notre fille ne se mariera pas* (ORTF-DAEC, 1971)].

Kouyaté, Dany. *Sia, le rêve du python* (2001) [Moussa Diagana. *La Légende du Wagadu* (Lansman, 1994)].

Mrozowski, Janusz.

— *Un grand quelqu'un* (1989) [Sénouvo Zinsou. « L'Ami de celui qui vient après le directeur » in *Le Fossoyeur* (Hatier, 1986)].

— *Le retour* (1989) [Timiti Bassori. « Les Eaux claires de ma source » (Agence de coopération culturelle et technique-RFI, 1986)].

— *Grand Baba* (1991) [Étienne Goyomidé. « La Vengeance noire » (L'étrangère, RFI/Hatier, Monde noir poche)].

— *Le Bouclier de Bina* (1991) [Abdou Traoré. « La Danse du singe » (1985)].

— *Le Caïman sanguinaire* (1991) [Cheick Charles Sow. « Le Rôle du tyran », in *Le Fossoyeur* (Hatier, 1986)].

Ouenangaré, Didier-Flaurent et Bassek ba Kobhio. *Le Silence de la forêt*. (2003) [Étienne Goyomidé (Hatier, 1984)].

Sembène, Ousmane.

— *La Noire de...* (1966) [Ousmane Sembène (Présence Africaine, 1962)].

— *Le Mandat* (1968) [Ousmane Sembène (Présence Africaine, 1966)].

— *Xala* (1974) [Ousmane Sembène (Présence Africaine, 1970)].

— *Gelwaar* (1992) [Ousmane Sembène (Présence Africaine, 1994)].

Sissoko, Cheick Omar. *Batu* (2000) [Aminata Sow Fall. *La Grève des Bàttu* (Nouvelles Éditions Africaines, 1979)].

Sora Wade. *Le Prix du pardon* (2001) [Mbissane Ngom (NEAS, 1983)].

Sou, J. *Le Grotto* (1989) [Bernard Dadié. *Monsieur Thôgô Gnini* (Présence Africaine, 1970)].

Thiam, Momar.

— *Sarzan* (1963) [Birago Diop (Présence Africaine, 1961)].

— *Karim* (1971) [Ousmane Socé (Nouvelles éditions latines, 1948)].

— *La Malle de Maka Kouli* (1969) [Birago Diop. *Le Cercueil de Maka Kouli* (1963)].

— *Sa Dagga* (1982) [Birago Diop (1963)].

Traoré, Johnson. *Sara Xi* (1980) [Aminata Sow Fall. *Le Revenant* (Nouvelles Éditions Africaines, 1976)].

Vieyra, Paulin. *Une Nation est née* (1961) [Cheikh Hamidou Kane. *L'Aventure ambiguë* (Julliard, 1961)].

RÉSUMÉ

Cet article évalue l'adaptation filmique de *L'Enfant noir* de Camara Laye réalisée par Laurent Chevallier et sortie sur les écrans français en 1995. Après une partie introductive sur le phénomène de l'adaptation filmique d'un roman en général, l'auteur évoque les rapports entre le texte littéraire et le film en Afrique francophone. L'étude à proprement parler montre que le film de Chevallier n'est pas d'une grande réussite en raison de son incapacité à recréer le ton nostalgique qui est la marque du roman de Camara Laye dont le cinéaste dit « s'inspirer très librement ».

ABSTRACT

From Novel to Film: The Dark Child. — This essay deals with the 1995 filmic adaptation of Camara Laye's *L'Enfant noir* by Laurent Chevallier. The essay begins by discussing the general issue of adaptation of novels into film and the relations between literary text and film in francophone Africa. In its main part the author then goes on to show that Chevallier's adaptation fails to recreate the nostalgic mood that is the hallmark of Camara Laye's novel.

Mots-clés/Keywords : Camara Laye, Laurent Chevallier, *L'Enfant noir*, adaptation filmique du roman, cinéma africain, littérature francophone africaine/Camara Laye, Laurent Chevallier, *The Dark Child*, novel adaption into film, African cinema, African francophone literature.